



Instituto de Letras

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Bacharelado em Letras/Francês

Estágio de Bacharel em Francês

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

**A REPRESENTAÇÃO DO RISO GROTESCO NO
BANQUETE GARGANTUESCO**

PROFA. DRA. JUNIA REGINA DE FARIA BARRETO

Brasília – DF

1º/2013

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

09/0110099

**A representação do riso grotesco no
banquete Gargantuesco**

Monografia apresentada ao Departamento de
Teoria Literária e Literatura como pré-requisito
obrigatório para a aprovação na disciplina
Estágio de Bacharel em Francês.

Orientadora: Dra. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília – DF

1º/2013

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

A representação do riso grotesco no banquete Gargantuesco

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura como pré-requisito obrigatório para a aprovação na disciplina Estágio de Bacharel em Francês.

Brasília, DF ____ de julho de 2013.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto – Orientadora (TEL/UnB)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (TEL/UnB)

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL/UnB)

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução Departamento de Teoria Literária e Literaturas;

À professora Junia Regina de Faria Barreto, primeiramente, por despertar o meu interesse pelas obras de François Rabelais quando eu já me incomodava por não encontrar uma obra e muito menos um autor para trabalhar com mais afinco, e, sobretudo, por aceitar fazer a orientação de tal trabalho;

Aos professores Augusto Rodrigues da Silva Junior e João Vianney Cavalcanti Nuto que gentilmente aceitaram o convite para compor a banca examinadora;

Às várias amizades que fiz após entrar na UnB e às de tempo precedente que foram fortalecidas durante os quatro anos de graduação. Especialmente, ao Igor de Araújo Vilella que sempre me incentivou e auxiliou nos estudos de literatura, assim como, à Aline Sales e à Juliana Garcês que sempre com muita boa vontade fizeram a revisão de vários dos meus trabalhos acadêmicos, e em particular, desta monografia mesmo que muitas vezes apenas uma passada de olho de urgência;

Por fim, gostaria de agradecer à minha mãe e à grande parte de minha família pelo apoio e incentivo que sempre foram fundamentais para eu pudesse persistir nas minhas escolhas.

« C'est pour moi un honneur et une gloire que d'avoir une réputation de bon vivant et de joyeux compagnon ; à ce titre, je suis le bienvenu dans toutes les bonnes sociétés de Pantagruélistes. »

RABELAIS, François. *Gargantua* (Prologue de l'auteur).

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo principal abordar a representação do cômico grotesco em *Gargantua*, de François Rabelais, sobretudo, centrando na cena do banquete oferecido por Grandgousier. Nos apoiamos na teoria de Mikhail Bakhtin e de Georges Minois para compreender o contexto histórico Medieval e Renascentista e os princípios do grotesco, de modo a estabelecer as bases desse tipo particular de riso na obra. O banquete como cena grotesca é um universo carregado pela representação de variados aspectos estéticos do riso grotesco, chegando de certo modo a ofuscar suas motivações iniciais que são ligadas fundamentalmente à alimentação: o comer e o beber. Definidos os pressupostos a respeito do riso, do grotesco e a representação de ambos no banquete através da glotonaria, este estudo avança para a análise de tal aspecto no banquete gargantuesco.

Palavras-chave: François Rabelais, *Gargantua*, riso, grotesco, literatura

RÉSUMÉ

Cette monographie a comme objectif principal aborder la représentation du comique grotesque dans *Gargantua*, de François Rabelais, surtout, en mettant l'attention sur la scène du banquet offert par Grandgousier. Pour mieux comprendre le contexte historique Médiéval et de la Renaissance et les principes du grotesque, pour essayer établir les bases de ce type particulier de rire dans l'oeuvre, nous nous appuyons sur l'apport théorique de Mikhaïl Bakhtin et de Georges Minois. Le banquet comme scène grotesque est un univers plein de représentations de divers types d'aspects esthétiques du rire grotesque, de manière à éclipser ses motivations initiales qui sont liées fondamentalement à l'alimentation : le manger et le boire. Des suppositions définies sur le rire, sur le grotesque et sur la représentation de tout les deux au banquet par la glotonnerie, cette étude avance sur l'analyse de tel point au banquet gargantuesque.

Mots-clés : François Rabelais, Gargantua, rire, grotesque, littérature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – Do que é o riso e de como se dá o seu funcionamento	12
1.1 O cômico: a essência do riso humano	12
1.2 A lógica do humor	17
CAPÍTULO 2 – De como o riso foi tratado na transição entre Idade Média e Renascimento e de como se constituiu o riso grotesco	23
2.1 O riso Medieval e Renascentista	23
2.2 O riso grotesco	28
CAPÍTULO 3 – De como a alimentação funciona como princípio do riso grotesco e de como esse agente é representado em <i>Gargantua</i>	34
3.1 A alimentação como princípio grotesco	34
3.2 O riso grotesco no banquete <i>Gargantuesco</i>	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

INTRODUÇÃO

Nascido no ano provável de 1494, François Rabelais teve uma educação totalmente voltada para a religião até meados de 1530, com um provável curso de Direito não concluído ao longo desse período. A partir de então, resolveu abandonar o hábito beneditino – ordem à qual havia se transferido após o confisco de seus livros no convento franciscano – e se dedicou aos estudos de Medicina. Em 1532 se instalou em Lyon, onde publicou alguns trabalhos médicos como uma edição crítica dos “Aforismos”, de Hipócrates, e a tradução das “Cartas Médicas” de Manardi, se tornando um profissional famoso e respeitado.

Ainda em Lyon, começou a publicar suas sátiras, sob a assinatura de Alcofribas Nasier. A primeira dessas obras foi *Os horrendos e Pavorosos Feitos e Proezas do Celebérrimo Pantagruel, Rei dos Dipsodos*, publicada em 1532. Parece-nos importante assinalar o enorme sucesso alcançado alguns meses antes, pelo livro intitulado *As Grandes Crônicas do grande e enorme Gigante Gargantua*, de autoria anônima.

Entretanto, em 1534, após a publicação de sua primeira obra e motivado pelo enorme sucesso que alcançou com *Pantagruel*, que se espalhara para além das fronteiras de seu país, Rabelais decide refazer, a seu modo, as narrativas do gigante Gargantua, pai de Pantagruel, dando um novo início à saga. Concebendo aquilo que passou a ser o primeiro livro da série de histórias de ***Gargantua & Pantagruel***.

Gargantua, então, passou a ser a sua principal obra. Preservando muito pouco das crônicas do autor anônimo, François Rabelais soube unir os alicerces de lendas de origem medieval protagonizadas por gigantes comilões e bebedores ao seu vasto conhecimento filosófico de cunho humanista, além de conhecimentos anatômicos, corporais e escatológicos provindos dos conhecimentos de medicina, a fim de compor, originalmente, esse grandiosa obra, que tece críticas mordazes aos costumes da época e que dita o tom do humor empregado em toda sua obra.

Deste modo, diante de uma breve noção do contexto da gênese e das motivações que compuseram a obra, resta anunciar nossos objetivos e como se deu a composição desse trabalho em torno do riso grotesco em *Gargantua*.

Em “História do Riso e do Escárnio”, Georges Minois intitulou o capítulo dedicado ao período no qual viveu François Rabelais de “A Gargalhada Ensurdecadora do Renascimento”. O capítulo, evidentemente, abarca todo o referido período histórico. Porém, logo no início nos é explicado que o título se dá em referência a Rabelais, embora seja de conhecimento comum que o autor foi um dos expoentes do Renascimento; sobretudo no que concerne o humor, o cômico e o riso. Além disso, é um dos maiores nomes da literatura em língua francesa, sendo muitas vezes comparado à importância de Cervantes para a literatura em língua espanhola, Goethe para a alemã, Shakespeare para a inglesa e Dante para a italiana.

O título de Minois cria certa aura bufa sobre a obra de Rabelais, trazendo à tona a velha perspectiva sobre o legado rabelaisiano, o qual parte da crítica acreditava ser apenas uma grande brincadeira de cunho derrisório. Visão que vinha desde Montaigne, seu contemporâneo, que lhe fazia elogios, mas considerava seus livros apenas divertidos; a obra de Rabelais era então um ótimo exemplo da categoria. Já no século das Luzes, Voltaire faz duras críticas à obra rabelaisiana, chegando a definir suas publicações como “volumes de bobagens” e o autor como “o primeiro dos bufões”, “um filósofo bêbado que escreveu apenas sob os efeitos da embriaguez”¹. Quanto à percepção de Montaigne, por mais reducionista que seja, apresenta uma leitura possível da obra que pode ser tomada apenas por diversão. Em contrapartida, Voltaire faz um ataque virulento ao autor, menosprezando sua produção literária, que mesmo que se reduzisse apenas a volumes de bobagens, assim como diz Montaigne, constituiriam ainda um dos melhores exemplos na categoria de livros para diversão. Distanciados por dois séculos, ambos sugerem que Rabelais nada mais é que um bobo gargalhando.

Entretanto, a gargalhada ensurdecadora representa bem a abrangência da obra do autor francês. Ela é ensurdecadora, pois vai rir e gargalhar do homem em quase todas as suas particularidades. Esse riso é o fruto da criação de um homem talhado de conhecimentos diversos no domínio da religião, da medicina, da filosofia, da literatura e de um campo extremamente importante que é o da cultura popular. E foi somente quando se tomou conhecimento e se compreendeu toda essa riqueza e dimensão de sua obra é que foi possível produzir estudos e tecer análises que fugissem das limitações imposta por reducionismos tolos. Foi assim que, reunindo suas competências em literatura, estética e filosofia, Bakhtin pode publicar *A Cultura Popular na Idade Média*

¹ VOLTAIRE. *Cartas filosóficas*. Ed. Lanson, p. 135. In: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2008, p. 100.

e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais, que é uma obra que, independente de qualquer divergência ou refutação possível de parte de suas proposições, sem dúvidas, é a mais abrangente já produzida e que se mantém coerente como um todo na contextualização e no entendimento da obra de Rabelais.

É partir das perspectivas teóricas das obras de Bakhtin e Minois e de estudos de Henri Bergson e Arthur Koestler, por exemplo, que tentar-se-á nesse trabalho identificar e discutir no romance *Gargantua* a construção e o funcionamento de um aspecto específico do riso grotesco: a glotonaria.

Para tal, nosso trabalho foi dividido em três momentos distintos. No primeiro, subdividido em duas partes, tentou-se primeiramente definir o que é e em que consiste o riso; para em seguida, após definidos os princípios cômicos, por meio de uma lógica traçada a partir de Bergson e Koestler, mostrar como que funciona o riso.

No segundo momento, também bipartido, contextualizou-se inicialmente a obra de François Rabelais, fazendo um cotejo entre Bakhtin e Minois, visando assim traçar um perfil do cômico na transição entre a Idade Média e o Renascimento. Em seguida, tentou-se definir as principais características do riso grotesco, no intuito de esboçar uma definição possível e também compreender o funcionamento de seu ‘procedimento’ de rebaixamento, degradação e regeneração.

No terceiro e último tempo, foi feito um recorte no complexo universo de representação do grotesco sob a perspectiva da glotonaria na obra *Gargantua*, a partir da caracterização de três personagens centrais da trama. Com base na pintura grotesca da glotonaria, chegar-se-á à imagem do banquete como o momento mais representativo do comer e do beber; sobretudo sendo essas duas atividades os principais movimentos do corpo grotesco. Tentou-se então definir o que há de grotesco no ato de se alimentar e na realização do banquete, questionando por que e como acontece a ofuscação de sua função de princípio e de base motivacional da cena grotesca, além de identificar como o seu ‘protagonismo’ é demarcado.

CAPÍTULO 1

De como se constitui o riso e de como se dá o seu funcionamento

O riso exige antes de tudo franqueza: onde encontrar franqueza entre os homens? O riso exige bondade, e as pessoas na maior parte do tempo riem maldosamente. O riso franco e sem maldade, é a alegria: onde encontrar alegria em nossa época, e as criaturas sabem alegrar-se?²

O riso será tratado nesse capítulo como uma reação fisiológica que pode expressar tanto escárnio e zombaria quanto alegria pura, como na epígrafe de Dostoievski. O riso, partindo do princípio cômico, terá quase sempre um pouco desse aspecto denegridor que o autor russo chama de ‘maldade’. Afastando-se desse princípio, assim como satisfazendo a exigência de bondade mencionada pelo escritor russo, o riso é realizável por meio da expressão de alegria, embora tal fator não seja aqui tão relevante.

Se no que é pertinente a esse estudo o riso é constituído de tais aspectos negativos, qual a sua utilidade e o que explica sua importância para os homens, principalmente, no domínio das artes? Dentre as várias razões, talvez uma das mais significantes seja sua propriedade de evidenciar falhas, defeitos e desordens de modo manifesto, gritante e imediato em tudo aquilo que possa vir a ser objeto do riso. Tal é a função retificadora do riso, que será mencionada ao longo deste capítulo.

Antes de dar início às explanações sobre de como se constitui o riso e de como se dá o seu funcionamento, é necessário estabelecer previamente explicações a respeito da diferenciação entre o cômico, o humor e o riso. O humor muitas vezes tem seu significado confundido com o do cômico e mesmo com o do riso; entretanto, ressalta-se como ponto diferencial o fato de o humor ser de forma específica, um modelo, ou seja: sátira, paródia, etc. Enquanto que o cômico abarca o aspecto engraçado do texto ou da interpretação do mesmo. E o riso, o resultado natural desse processo.

² DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O Adolescente**. 1960, p. 335.

1.1 O Cômico: a essência do riso humano

O riso, a comédia e o humor constituem, sem dúvidas, um dos temas mais discutidos e pesquisados ao longo dos séculos. A numerosa quantidade de estudos – tanto filosóficos quanto literários – dentre os quais, alguns se complementam e se justificam, ao passo que outros os contradizem e os contestam; assim, o estudo do cômico na arte é um campo cercado de perspectivas divergentes no qual uma tese que não seja bem sustentada e fundamentada oferece abertura às críticas de concepção oposta. Essa série de estudos teve oficialmente início com *A Arte Poética* de Aristóteles, na qual, após vários livros discorrendo sobre os princípios e as ‘leis’ do trágico, o filósofo grego escreveu as primeiras definições sobre a comédia. Entretanto, absolutamente nada desses estudos de Aristóteles concernindo à comédia sobreviveu, e por isso, talvez, esta tenha se tornado uma área com várias perspectivas divergentes; ao contrário da tragédia, que em grande parte ainda se sustenta nas concepções aristotélicas.

A fim de tentar definir o riso grotesco e fazer uma abordagem em *Gargantua*, de François Rabelais começaremos pelos dois últimos dos dez versos que compõem o pequeno poema “Aux Lecteurs” (Aos Leitores) no início da obra rabelaisiana: “Melhor é o riso do que os prantos descrever, / Visto que o riso é a essência do homem”³. Fazendo um paralelo desses dois versos com a seguinte definição de Henri Bergson a respeito do cômico, “não há cômico fora daquilo que é essencialmente humano”⁴, e a máxima aristotélica de que “o homem é o único ser vivente que ri”⁵, fica evidente que, mesmo que estejam falhas em certos aspectos – haja vista que, há cômico além do que é essencialmente humano – em razão desses três autores terem ligado de alguma forma o cômico e o seu resultado natural, o riso, à natureza humana, pode-se sugerir que, para que haja o riso, seja necessária a capacidade de raciocinar. Principalmente, o riso como resultado do cômico. Por isso, parece também essencial investigar do que se ri, por que se ri, quando se ri.

³ Tradução nossa. No original em francês moderno : “Il vaut mieux traiter du rire que des larmes./ Parce que le rire est le propre de l’homme.” Em francês antigo : “Mieux est de ris que de larmes escripre./ Pour ce que rire est le propre de l’homme.” RABELAIS, François. **Œuvres complètes**. 1973, p. 37.

⁴ Tradução nossa. No original : “Il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain.” BERGSON, Henri. **Le Rire: Essai sur la signification du comique**. 1927, p. 03.

⁵ ARISTÓTELES. **Sobre a alma (De partibus animalium)**, livro III, cap. X. In : BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2008, p. 48.

É preciso ainda ter consciência de que, para que um elemento ordinário se torne um elemento cômico, há algo de imperfeito, antinatural e estranho, que deve envolvê-lo para que aquilo que apresenta uma diferença, um caráter antinatural ou uma estranheza seja cômico, exige-se que essa característica anômala não evoque medo (caso do riso grotesco, como veremos adiante). Portanto, como definido por Arthur Koestler, “o humor depende principalmente do seu efeito de surpresa: do seu choque ambivalente.”⁶ Isto posto, é fundamental que haja um choque, entretanto, a surpresa produzida deve ser subitamente assimilada pelo interlocutor, que perceberá a natureza ambivalente (*bisociative*) do mesmo. Baudelaire em seu ensaio *De L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* atribui o poder do riso àquele que ri e não ao objeto do riso: “o cômico, o poder do riso está naquele que ri e de modo algum no objeto do riso.”⁷ Assim, a partir das concepções dos dois autores, é possível dizer que a percepção do cômico está totalmente subordinada à capacidade do interlocutor de perceber a ambivalência da mensagem.

Deste modo, uma maneira de se representar essa ambivalência é apresentar um personagem que tem suas ações mecanizadas (um autômato), que faz repetidamente as mesmas coisas sempre do mesmo modo, a ilustração de uma falha que induz a um dos atributos do riso que é o de corrigir, como fica bem esclarecido no seguinte trecho de Bergson:

O cômico é essa propriedade da pessoa pela qual ela se assemelha a uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita por sua rigidez de um tipo particular um mecanismo puro e simples, um autômato, enfim, um movimento sem vida. Exprime, portanto, a uma imperfeição individual ou coletiva que requer a correção imediata. O riso é a própria correção.⁸

Partindo dessa lógica pode-se identificar esse aspecto na seguinte passagem retirado do nono capítulo de *Gargantua*:

Sempre rolava na lama, esgaratava o nariz, perseguia muitas vezes as moscas, gostava de correr atrás das borboletas, mijava nos sapatos,

⁶ Tradução nossa. No original: “Humour depends primarily on its surprise effect: the bisociative shock.” KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. 1967, p. 91.

⁷ Tradução nossa. No original: “Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l’objet du rire.” BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres** 1951, p. 709.

⁸ Tradução nossa. No original: “Le comique est ce côté de la personne par lequel ele ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d’un genre tout particulier le mécanisme pur et simple, l’automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même.” BERGSON, Henri. Op. cit., p. 89.

cagava na camisa, limpava o nariz com a manga, cuspiu dentro da sopa, e se chafurdava à vontade; bebia em seu chinelo e esfregava frequentemente um cesto no ventre. Tinha os dentes sujos, as mãos pior ainda, sentava-se entre dois bancos, de bunda no chão, cobria-se com um pano molhado, bebia a sopa de uma vez, comia o folhado sem pão, mordida rindo, ria mordendo, escarrava na bacia muitas vezes, peidava à farta, mijava contra o sol, se escondia da chuva na água, esfolava a raposa, ensinava o Padre Nosso ao Vigário, voltava à vaca fria, batia no cão diante do leão, punha o carro adiante dos bois, aparecia onde não era chamado, tirava as castanhas com a mão do gato, metia dois proveitos em um só saco, pegava as moscas com vinagre, olhava o dente do cavalo dado [...]⁹

Essa longa descrição do comportamento de Gargantua durante sua adolescência cria o efeito de automatismo da rotina do personagem através da repetição do pretérito imperfeito na enumeração dessas ações, dando a impressão de que todos os dias ele fazia mecanicamente as mesmas coisas. Por sinal, antes mesmo de qualquer efeito de automatismo, algumas atividades, já cômicas por sua absurdidade, realçam também a função retificadora atribuída ao riso por Bergson. Além disso, encontra-se a frequente repetição dos verbos “comer” (*manger*) e “beber” (*boire*) permeando as outras atividades da rotina do protagonista, o que lhe atribui e justifica a alcunha de comilão e bebedor.

Por conseguinte, retomando as concepções de Koestler e Baudelaire apresentadas anteriormente, fica claro que o riso desencadeado pela comichão em

⁹ RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. 2003, p. 62. No original, em francês moderno: “Il se vautrait toujours dans la fange, se mâchurait le nez, se barbouillait la figure, éculait ses souliers, bayait souvent aux mouches, aimait à courir après les papillons sur lesquels régnait son père. Il pissait sur ses chaussures, chialait dans sa chemise, se mouchait sur sa manche, reniflait dans sa soupe, pataugeait n’importe où, buvait dans sa pantoufle et se frottait couramment le ventre avec un panier. Il aiguillait ses dents sur un sabot, se lavait les mains dans le potage, se peignait avec un gobelet, s’assoyait le cul à terre entre deux chaises, se couvrait d’un sac mouillé, buvait en mangeant sa soupe, mangeait sa fouace sans pain, mordait en riant, riait en mordant, crachait souvent dans la sébile, pétait de graisse, pissait contre le soleil, se cachait dans l’eau pour éviter la pluie, battait froid, songeait creux, faisait le sucré, écorchait le renard, disait la patenôtre du singe, revenait à ses moutons, menait les truies au foin, battait le chien devant le lion, mettait la carrue avant les boeufs, se grattait où ça ne le démangeait pas, tirait les vers du nez, trop embrassait mal étrennait, mangeait son pain blanc le premier, ferrait les cigales [...]” Em francês antigo: “Tousjours se vaultroit par les fanges, se mascaroyt le nez, se chauffouroit le visaige, aculoyt ses souliers, baisloit solvente au mousches, et couroyt volentiers après le parpaillons, desquelz son père tenoit l’empire. Il pissoit sus ses souliers, il choyoit en sa chemise, il se mouschoyt à ses manches, il mourvoyt dedans sa soupe, et patroilloit par tout lieux, et beuvoit en sa pantoufle, et se frottoit ordinairement le ventre d’un panier. Ses dens aguysoit d’un sabot, ses mains lavoit de potaige, se pignoit d’un goubellet, se asseoyt entre deus selles le cul à terre, se couvroit d’un sac mouillé, beuvoit en mangeant sa soupe, mangeoyt sa fouace sans pain, mordoyt en riant, rioyt en mordent, souvent crachoyt on bassin, pettoyt de gresse, pissoyt contre le soleil, se cachoyt en l’eau pour la pluye, battoyt à froid, songeoyt creux, faisoyt le sucré, escorchoyt le renard, disoit la patenostre du cinge, retournoyt à ses moutons, tournoyt les truies au foin, battoyt le chien devant le lion, mettoyt le charrette devant les beufz, se grattoyt où ne luy demangeoyt point, tiroit les vers du nez, trop embrassoyt et peu estrignoyt, mangeoyt son pain blanc le premier, ferroyt les cigalles [...]” RABELAIS, François. **Œuvres complètes**. 1973, p. 72.

Gargantua está totalmente subordinado à percepção leitor; sem que haja forçosamente riso por parte do narrador e nem do próprio personagem. Assim, como dito por Bergson “Parece que o riso tem a necessidade de um eco.”¹⁰ Portanto, na existência do elemento cômico é necessária a presença de um outro, mero espectador, que compreenda e perceba o cômico e que conseqüentemente ria. Cabe ao autor de textos cômicos e humorísticos, através dos meios criativos a partir dos quais ele decide trabalhar, criar, caracterizar, especificar ou até mesmo realçar a comicidade de seu elemento (realçá-lo nos casos em que o humor possa ser extrínseco à vontade do autor, mas inerente ao objeto); caso contrário, ele não provocará o riso, logo, não será engraçado. Exatamente o que nos esclarece Koestler quando diz:

Para causar surpresa, o humorista deve ter um pouco de originalidade – a habilidade de sair da rotina estereotipada de pensamentos. Caricaturista, satirista, escritor de humor nonsense, e mesmo um piadista experto, que opera em mais de um plano. Se sua intenção é expressar uma mensagem social, ou, meramente entreter, ele deve causar choques de pensamento, causado pela colisão de matrizes incompatíveis.¹¹

Portanto, mesmo que Aristóteles estivesse errado quanto ao fato do homem não ser o único animal que ri, esse riso espontâneo como resposta racional ao cômico é diferente do que Koestler define como: “[...] um sinal de linguagem convencional para expressar prazer [...] ou amizade”¹² e que pode facilmente ser relacionada às propriedades do riso descoberta em ratos, macacos e cachorros. Pode-se de dizer que, sim, o homem é o único animal que ri, pois, sabe do quê e porquê rir. É o único ser vivo que tem consciência de que está rindo. Afinal, um rato jamais perceberá o potencial cômico que há na ironia de uma situação hipotética na qual o filho de um homem é intoxicado por veneno de rato, por exemplo. E assim sendo, conclui-se que o único animal que tem a capacidade de perceber a comicidade de uma situação, de uma ação, de um texto, etc. é o homem. Ele é o único para o qual o humor conscientemente existe.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “Il semble que le rire ait besoin d’un écho”. BERGSON, Henri. Op. cit., p. 06.

¹¹ Tradução nossa. No original: “To cause surprise the humorist must have a modicum of originality – the ability to break away from the stereotyped routines of thought. Caricaturist, satirist, the writer of nonsense-humour, and even the expert tickler, each operates on more than one plane. Whether his purpose is to convey a social message, or merely to entertain, he must provide mental jolts, caused by the collision of incompatible matrices.” KOESTLER, Arthur. Op. cit., p. 91.

¹² Tradução nossa. No original: “[...] conventional signal-language to convey pleasure [...] or friendliness.” Idem, Ibidem, p. 30.

1.2 – A lógica do humor

O humor é a única área da atividade criativa na qual um estímulo de alto nível de complexidade produz uma resposta significativa e precisamente definida no nível de reflexos fisiológicos.¹³

Esse trecho do primeiro capítulo de *The Act of Creation*, no qual Koestler tenta definir a lógica do riso, ilustra a dimensão da comédia e o consequente problema do autor cômico: o resultado e a eficácia do humor são provados no exato momento em que se tem contato com o elemento cômico. Isso, pois, ao terminar a leitura de uma tragédia de Racine, por exemplo, o leitor dificilmente esboçará um sinal emotivo, ao menos não muito explícito, de comoção, abalo ou inquietação em relação ao trágico, por mais tocante que lhe tenha sido – sendo possível até que a obra não o tenha afetado de modo algum – ou quem sabe, que passe alguns dias a refletir sobre os acontecimentos antes de assimilar por completo os fatos. A questão é que o simples ato de observar essa pessoa lendo, não nos deixa claro se Racine foi eficaz em escrever tragédias, a não ser que o processo catártico atinja seu ápice desencadeando o pranto e as lágrimas. O oposto do que se tem no contato com texto cômico, afinal, – desconsiderando a possibilidade de que, por falta de percepção ou capacidade, o leitor não seja capaz de assimilar o humor – o riso, em grande parte dos casos, surgirá como resposta à motivação cômica.

Sabendo que somente o ser humano é capaz de perceber o cômico e, enquanto público – seja como espectador, leitor ou ouvinte –, reage de maneira fisiológica e imediata ao estímulo dado; resta discutir sobre o porquê do desejo em criar o humor, ser autor de comédia; porquê rir e fazer rir e quais alguns dos meios para se atingir o riso. Respondendo essas questões e compreendendo os meios e os fins da comédia, será mais fácil contextualizar tais aspectos à época de François Rabelais; tornando mais perceptível a compreensão dos desdobramentos e aplicações do riso medieval e renascentista.

Em *História do Riso e do Escárnio*, Georges Minois coloca que “o olhar humorístico é capaz de nos fazer sorrir de qualquer coisa [...]”¹⁴, o que mais uma vez reforça a ideia de que o cômico é totalmente dependente da percepção de quem ri; porém, acrescenta a essa premissa uma particularidade da visão cômica: é possível

¹³ Tradução nossa. No original: “Humour is the only domain of creative activity where a stimulus on a high level of complexity produces a massive and sharply defined response on the level of physiological reflexes.” KOESTLER, Arthur. Op. cit., p. 31.

¹⁴ MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. 2003, p. 305.

perceber o humor, e consequentemente rir daquilo que a princípio não tinha propósito cômico. Mediante dois exemplos em *Gargantua* podemos notar tal fato. O primeiro concerne as atividades rotineiras de Gargantua. Rabelais aí caracteriza a personalidade de seu personagem por meio de uma brincadeira com alguns ditos populares que, a princípio, expunham convenções a respeito de comportamentos sociais adequados: “Não se coloca o carro na frente dos bois”, “Não se mete onde não é chamado” e “Cavalo dado não se olha os dentes”. E, portanto, o personagem cotidianamente “[...] punha o carro adiante dos bois, aparecia onde não era chamado, [...] olhava o dente do cavalo dado.”¹⁵ A utilização dessas frases feitas e não-cômicas fora do seu contexto de costume, apenas com o intuito de caracterizar o personagem que ultraja os comportamentos socialmente aceitos – sem nos mostrar enfadonhas narrativas que evidenciassem tais fatos e, portanto, sem nos apresentar um personagem impertinente que se metia onde não era chamado – permite que, sem criarmos antipatia pelo protagonista, riamos da inesperada utilização das expressões.

O segundo exemplo está no capítulo “De como Grandgousier conheceu o espírito maravilhoso de Gargantua com a invenção do limpa-cu”. Gargantua aí atribui a objetos aleatórios a função de papel higiênico – aleatórios à função que lhes é dada. Desta forma, ao se limpar “[...] com uma galinha, um galo, um frango, um couro de boi, uma lebre, um pombo, um alcatraz, uma pasta de advogado, uma touca”¹⁶, mais uma vez Rabelais imprime um efeito cômico a elementos que por si só não desencadeariam o riso. Sobre esse episódio especificamente, Bakhtin explica que esse é um procedimento comum da *commedia dell’arte*, das farsas, e das diversas formas do cômico popular¹⁷. Ele também corrobora a seguinte colocação de Minois em torno do mesmo tipo de episódio, no qual um elemento normalmente não cômico recebe impressões cômicas:

Ao objeto e ao rosto é dado um emprego ou uma destinação que não são os seus, às vezes mesmo diametralmente opostos (por distração, mal-entendido, ou para o desenvolvimento da intriga), isso desencadeia o riso, e o objeto renova-se no seu modo de existência inédito.¹⁸

¹⁵ RABELAIS, François. Op. cit., 2003, p. 62.

¹⁶ Idem, Ibidem. p. 63. No original, em francês moderno : “Puis je me torchai avec une poule, un coq, un poulet, la peau d’un veau, un lièvre, un pigeon, un cormoran, un sac d’avocat, une cagoule, une coiffe, un leurre.” No francês antigo : “Puis me torchay d’une pouelle, d’un coq, d’un poulet, de la peau d’un veau, d’un lièvre, d’un pigeon, d’un cormoran, d’un sac d’avocat, d’une barbute, d’une coyphie, d’un leurre.” RABELAIS, François. **Œuvres complètes**. 1973, p. 80.

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2008, p. 328.

¹⁸ Idem, Ibidem, p. 328.

Para Bergson, existem três procedimentos básicos na comédia de situação – todos eles respeitando os princípios da anormalidade, da estranheza ou da imperfeição que transformam homens ou procedimentos humanos em coisas mecânicas (autômatos ou títeres) de modo a provocar o riso. São eles: a *repetição*, a *inversão* e a *interferências das séries*. O primeiro consiste na reapresentação de fatos similares em ocasiões diferentes, a *repetição*, assim como diz o nome. Na repetição o cômico surge como resultado da mecanização de uma ação que acontece repetidamente, por razões diferentes. Molière é tomado como exemplo por Bergson, pois em várias peças utiliza desse recurso, fazendo personagens de classes sociais diferentes reviverem diálogos parecidos; assim, em uma cena os patrões desenvolvem determinados diálogos e algumas cenas adiante os empregados aparecem dialogando sobre as mesmas coisas. A coincidência dos fatos e o contraste entre os agentes resulta no cômico.

O episódio do “Limpa-cu”, anteriormente mencionado, ilustra bem o humor através da *inversão*. Entretanto, como procedimento da comédia de situação, a inversão trabalha de modo análogo à repetição; por meio da inversão de papéis teremos a construção de uma mesma cena, ou então, a inversão de papéis dentro de uma cena, que mesmo que não tenha acontecido, sabe-se ou pressupõe-se como seria sua existência natural. Para esse tipo de procedimento, Bergson usa como exemplo *La farce de Maître Pathélin*, na qual o advogado Pathélin ensina uma artimanha a seu cliente para enganar o juiz e, no entanto, o cliente usa da mesma artimanha para não pagar Pathélin. Essa será a base de um dos meios mais utilizados na comédia que é o princípio do “ladrão roubado”, segundo Bergson.

O terceiro, e último, desses procedimentos definidos por Bergson, consiste na *interferência das séries*; que certamente é o mais complicado, tanto para criá-lo quanto para definir seu funcionamento. De forma simples, consiste na apresentação simultânea de duas situações ou fatos distintos que em dado momento passam diretamente a afetar no funcionamento da outra (quiproquó), ou que, sem que haja essa interferência contundente, ocasiona uma dupla interpretação (ou uma má-interpretação) de uma dessas séries para quem lê, ouve ou observa. Quase sempre há como resultado um personagem que sofre as consequências de uma trama por ele mesmo elaborada, assim como situação de uma criança que educa os pais, ou um acusado que dá lição de moral ao juiz.

Embora não se tenha levantado aqui todos os meios possíveis de se criar o humor – visto que seria tarefa deveras longa e pretensiosa – consideramos que os três procedimentos da comédia de situação representam os três pilares da construção de enredos cômicos, seja na literatura, no teatro ou no cinema. E seu uso permeia (principalmente no caso da repetição e da inversão), de certa forma, o funcionamento de outros tipos de humor, como o que se fundamenta no trabalho com as palavras e com a linguagem.

Após termos esclarecido um pouco mais sobre alguns meios de produzir o cômico e mostrado que, apesar dos procedimentos possíveis apresentados, o riso é condicionado a uma visão humorística, sem a qual qualquer meio de criar humor seria inválido, resta ainda discutir sobre de onde vem a necessidade de rir.

Quanto a isso, em oposição ao riso carnavalesco e popular e mais próximo do riso satírico definido por Bakhtin; o riso, para Koestler e para Bergson, é motivado por um impulso agressivo de acordo com o qual se tenta rebaixar o objeto do riso, ou demarcar e fortalecer a posição hierárquica superior de quem ri. Assim, fazendo um cotejo com a definição de Bergson, o escritor húngaro analisa a motivação do riso do seguinte modo:

As mais sofisticadas formas de humor evocam sentimentos ligados, e às vezes contraditórios; mas seja qual for a ligação, deve conter um ingrediente cuja presença é indispensável: um impulso, embora pequeno, de agressão ou apreensão. Ele pode ser manifestado sob a forma de malícia, escárnio, crueldade disfarçada de condescendência, ou simplesmente como uma falta de simpatia pela vítima da brincadeira – uma ‘anestesia momentânea do coração’, como Bergson definiu.¹⁹

Logo, analogamente à ideia aristotélica que considera a comédia como meio de representação (*mimesis*) de seres inferiores, ao passo que a tragédia seria a forma de representação de seres superiores; para que se tenha um impulso cômico, são necessários: a consciência de superioridade e um grau de indiferença em relação ao objeto do riso. Por isso, Bergson diz que “o maior inimigo do riso é a emoção”²⁰ e, para

¹⁹ Tradução nossa. No original: “The more sophisticated forms of humor evok mixed, and sometimes contradictory, feelings; but whatever the mixture, it must contain one ingredient whose presence is indispensable: an impulse, however faint, of aggression or apprehension. It may be manifested in the guise of malice, derision, the veiled cruelty of condescension, or merely as an absence of sympathy with the victim of the joke – a ‘momentary anaesthesia of the heart,’ as Bergson put it.” KOESTLER, Arthur. Op. cit., p. 52.

²⁰ Tradução nossa. No original: “Le rire n’a pas de plus grand ennemi que l’émotion.” BERGSON, Henri. Op. cit., p. 4.

que seja possível rir de alguém ou de algo com o que tenhamos afeição ou piedade é necessário esquecer ou omitir esses sentimentos: “a indiferença é seu ambiente natural.”²¹ De outro modo, porém, ainda respeitando a ideia da indiferença, o riso pode servir como meio de superação de um medo, do rebaixamento e consequente destronamento de algo superior e mais forte. O riso, como de fato aconteceu no final da Idade Média e no início do Renascimento, possui um caráter contestador. O riso é um manifesto.

E como será exposto a seguir, no período compreendido entre o final da Idade Média e início do Renascimento, sobretudo com Rabelais, “o riso aparece como arma suprema para superar o medo.”²² Há a contraparte sustentada pela Igreja e pelas altas classes que excomungam o riso; entretanto, a gargalhada de Rabelais torna-se inimiga de quem leva tudo a sério.

²¹ Tradução nossa. No original: “L’indifférence est son milieu naturel.” BERGSON, Henri. Op. cit., p. 4.

²² MINOIS, Georges. Op. cit., p. 275.

CAPÍTULO II

De como o riso foi tratado na transição entre a Idade Média e o Renascimento e de como se constituiu o riso grotesco

Embora o grotesco viesse a se estabelecer como uma categoria estética somente a partir do século XIX, cujo marco é o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, as figuras disformes e exageradas, além de outros atributos que podem se ligar ao corpo grotesco já se manifestavam na literatura desde a Antiguidade.

Minois, ao explicar como a imaginação atua na representação do grotesco nas concepções de Hegel, assinala:

Ela expulsa as formas particulares para fora das fronteiras precisas de sua própria qualidade, dispersa-as, modifica-as no sentido do indeterminado, empresta-lhes amplitude desmedida deslocando-as e só exprime a tendência à conciliação dos contrários sob a forma da impossibilidade de conciliação.²³

Assim, o grotesco induz a imaginação a interpretar deformações e distorções de um universo inacabado e em processo de continuada evolução, no qual a intriga gerada pelo espanto e o estranhamento sugerem outros sentimentos diferentes do medo; aqui, no caso deste estudo, interessa-nos o cômico e o riso.

2.1 – O riso Medieval e Renascentista

Fazer uma breve abordagem histórica concernente a caracterização do riso nesse período de transição entre a Idade Média e o Renascimento é fundamental para percebermos sob qual contexto e com quais objetivos foi estruturada a obra de François Rabelais; sobretudo, *Gargantua*, objeto desse estudo. Usando fundamentalmente os estudos de Georges Minois e de Mikhail Bakhtin – dois autores de concepções não inteiramente convergentes a respeito do tema – tentar-se-á concilia-los naquilo que convém a este estudo, no qual discutiremos o riso grotesco, de modo a problematizá-lo no primeiro livro de Rabelais: *Gargantua*.

²³ MINOIS, Georges. op. cit., p. 513.

Minois diz que o final da Idade Média foi um período de crise em que “todos os domínios da vida humana foram profundamente perturbados”²⁴. Isso aconteceu por volta de 1330, quando uma crescente superpopulação trouxe de volta a escassez de comida e a fome, desaparecidas há algum tempo. É o momento de umas das guerras mais longas da história, a Guerra dos Cem Anos, e também do surgimento da peste negra, que devastou quase um terço da população até pouco mais da metade do século XV. Em vista desses acontecimentos o autor define a Europa da época como: “dizimada, esfomeada, devastada, a recessão econômica se instala; as tensões sociais agravam-se e degeneram [...]”²⁵ e, portanto, sendo um ambiente circunstancialmente perfeito para circular rumores a respeito do anticristo e do fim do mundo. De modo que, segundo Minois, “não há, portanto, de que rir”.²⁶

Logo, questiona-se de onde surgiu o riso nessa sociedade que vive em um cenário ‘pré-apocalíptico’, epidêmico e escasso, no qual se supõe apenas a existência do medo. Quanto a isso, Bakhtin e Minois apresentam pensamentos similares; entretanto, com o segundo se mostrando bem mais pessimista. Embora não restem dúvidas de que, para ambos, o riso surge como artifício para superar o medo; na concepção de Bakhtin, “o homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo”²⁷ e “[...] o riso da Idade Média venceu o medo de tudo que é mais temível na terra.”²⁸ Deste modo, parece claro para o autor que o homem medieval, ao utilizar seu poderio cômico, vence, supera e destrona os motivos de temor; pois, ao rir dos seus medos, ele elimina as interdições e restrições que o sério impõe por meio do poder, da violência e da autoridade. Ao passo que Minois, também vendo o riso como um meio de reagir ao medo, afirma sua percepção de que o medo não é superado. Não há do que rir “[...] contudo, nesse ‘outono da Idade Média’, o riso amplifica-se, a ponto de cobrir o medo.”²⁹ Para Minois, em contraposição ao que diz Bakhtin, o medo não é vencido. O medo é apenas abafado. O aspecto divertido e jocoso dos séculos medievais anteriores é perdido; o momento cria um riso “contestatório e amargo”, pois: “não se ri mais para brincar, mas para não chorar, e os ecos desse riso estão à altura dos medos experimentados.”³⁰

²⁴ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 241.

²⁵ Idem, Ibidem, p. 242.

²⁶ Idem, Ibidem.

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 78.

²⁸ Idem, Ibidem, p. 79.

²⁹ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 242.

³⁰ Idem, Ibidem.

Ficam perceptíveis tanto a concordância de ambos em relação à função contestadora do riso nesse cenário, quanto a discordância em relação ao efeito que se obtém dessa reação. Porém, fazendo adequações entre as duas posições, percebe-se que o abafamento do medo mencionado por Minois não é negado por Bakhtin, que nos esclarece quanto a consciência do homem medieval de que a vitória sobre o medo é fugaz:

Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento.³¹

Essa vitória efêmera nada mais é que um abafamento do medo. Ainda sobre isso, Minois diz que quanto mais “alto e ruidoso” for o riso, mais ele pode “fazer esquecer – durante uma gargalhada – os perigos que o ameaçam”³²; essa gargalhada e seu consequente e breve esquecimento são a própria vitória daquilo que ri.

Portanto, se obtivemos sucesso em fazer a conciliação lá onde haviam discrepâncias; resta concluir disso e dar créditos a Bakhtin que, com mais cuidado e perspicácia, percebe que esse riso que reage ao medo trespassa sua qualidade de mera ‘reação’ para criar uma consciência não oficial da verdade séria e opressiva. De modo a dar origem ao que vem a ser o riso autoconsciente do Renascimento.

Para o fenômeno do riso, a Renascença funcionou como o eco de todas as manifestações culturais cômicas da Idade Média que, ligado à eminente efervescência filosófica e literária do Renascimento, finda no que Bakhtin define a respeito do século XVI (e acima de tudo sobre Rabelais) como o “apogeu da história do riso”³³. Quanto a isso, Bakhtin e Minois não divergem: o fim da Idade Média enfraqueceu a barreira entre a cultura cômica e o que consideram como grande literatura; sendo esse o fator principal para que o riso renascentista alcançasse o cume da história do riso, como constata-se nas palavras do historiador francês:

A importância do riso na cultura da Renascença é igualmente revelada por uma novidade: ele entra na ‘grande’ literatura. Confinado aos gêneros populares da farsa e da comédia, durante a Idade Média, que

³¹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 78.

³² MINOIS, Georges. Op. cit., p. 243.

³³ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 87.

só trataram de assuntos nobres – filosofia, teologia, história – com grande seriedade, eis que com Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare o riso ascende ao estatuto filosófico. Com o exemplo dos antigos, mas apoiando-se também nas descobertas modernas, percebe-se que o riso pode constituir uma visão global do mundo, que ele pode ter um valor explicativo e existencial, que pode colocar-se como rival da concepção séria e trágica imposta pelo cristianismo oficial. O riso não é só divertimento, pode ser uma filosofia: eis uma das grandes descobertas da Renascença, que dá ao riso direito de cidadania na grande literatura.³⁴

O riso popular foi o mecanismo utilizado pelos humanistas para causar uma reviravolta nos princípios culturais da sociedade feudal. Uma rejeição à cultura oficial. Como já exposto anteriormente, no Renascimento o riso deixa de ser uma mera brincadeira e se torna um argumento. Sua função não é mais apenas divertir, mas contestar. Há um caráter revolucionário em sua construção. E Rabelais é a base disso.

Essa postura foi tomada no Renascimento, pois, percebeu-se que do riso se poderia extrair um profundo entendimento, por intermédio de uma perspectiva particular do mundo. Por meio do riso, pode-se expor sutilmente verdades sobre o homem e a história; e é por isso que a grande literatura o encampa da mesma maneira que o sério, pois, como posto por Bakhtin, “[...] somente o riso; com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.”³⁵ Podemos observar esse novo aspecto do cômico popular agregado à grande literatura no Prólogo de *Gargantua*, no qual temos a explicação de que não se deve julgar o conteúdo de um livro mediante o caráter cômico e brincalhão que o título insinua, pois, em meio a todas as pilhérias e brincadeiras é possível enxergar um conteúdo humano, que vai muito além da mera diversão.

A que propósito, em vossa opinião, vem este prelúdio e este esclarecimento? É porque vós, meus bons discípulos, e alguns outros doidivas ávidos de lazer, lestes os divertidos títulos de alguns livros de nossa invenção [...] e mui levemente julgais que, dentro, não se tratou senão de brincadeiras, fantasias e mentiras divertidas, visto que, sem examinar o conteúdo, o rótulo externo (isto é, o título) insinuava zombaria e pândega. Não convém, todavia, encarar tão levemente a obra dos humanos, pois vós mesmos dizeis que o hábito não faz o monge [...]. Por isso, é preciso abrir o livro e cuidadosamente verificar o que contém. Quando conhecerdes a essência que ele encerra, vereis que vale bem mais que aquilo que a caixa prometia.³⁶

³⁴ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 294.

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 87.

³⁶ RABELAIS, François. Op. cit., 2003, p. 26. No original, em francês moderno “A votre avis, pourquoi ce prélude, ce coup d’envoi ? C’est que vous, me bons disciples, et quelques autres fous en chômage, jugez trop facilement, à lire les joyeux titres de certains livres de notre cru [...] qu’il n’y est

Conclui-se então que essa união entre alta literatura e cômico popular ocorrida no período de transição entre Idade Média e Renascimento permitiu um enriquecimento ambivalente, visto que possibilitou à alta literatura incorporar as formas cômicas e o caráter derrisório e contestador de seu domínio (características muito mais evidentes e eficientes no cômico do que no trágico, sobretudo, no riso medieval transposto em renascentista); ao mesmo tempo em que amplificou os aspectos formais e intelectuais do cômico popular, dando-lhe mais embasamento filosófico e, conseqüentemente, tornando-o mais consistente.

Por fim, resta-nos dizer que além da efervescência literária e filosófica que, agregada ao cômico, tornou possível se chegar ao ápice da história do riso, esse período constitui o ambiente intelectual ideal que permitiu a tomada de uma “consciência humanista da ambiguidade e da ambivalência do ser”³⁷, no qual surge o riso grotesco, que passamos a discutir.

question que de moqueries, badinages et joyeux mensonges vu que le label (le titre) est, sans chercher plus loin, habituellement compris dans le sens de la dérision ou de la plaisanterie. Mais ce n'est pas avec une telle désinvolture qu'il faut juger les oeuvres humaines. Vou dites vous-mêmes que l'habit ne fait pas le moine [...]. C'est pourquoi il faut ouvrir le livre et peser soigneusement ce qui s'y trouve exposé. C'est alors que vous vous rendrez compte que l'ingrédient qui s'y trouve contenu vaut bien mieux que ne le promettait la boîte.” Em francês antigo “A quel propos, em voustre advis, tend ce prélude et coup d'essay? Par autant que vous, mes bons disciples, et quelques aultres foulz de séjour, lisant les joyeux tiltres d'aulcuns livres de nostre invention [...] jugez trop facilement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries et menteries joyeuses, veu que l'enseigne extériore (c'est le tiltre) sans plus avant enquérir est communément receu à dérision et gaudisserie. Mais par telle legièreté ne convient estimer les oeuvres des humains. Car vous-mesmes dictes que l'habit ne faict point le moyne [...]. C'est pouquoy fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est déduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur que ne promettoit la boîte.” RABELAIS, François. **Oeuvres Complètes**. 1973, p. 38.

³⁷ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 301.

2.2 – O Riso Grotesco

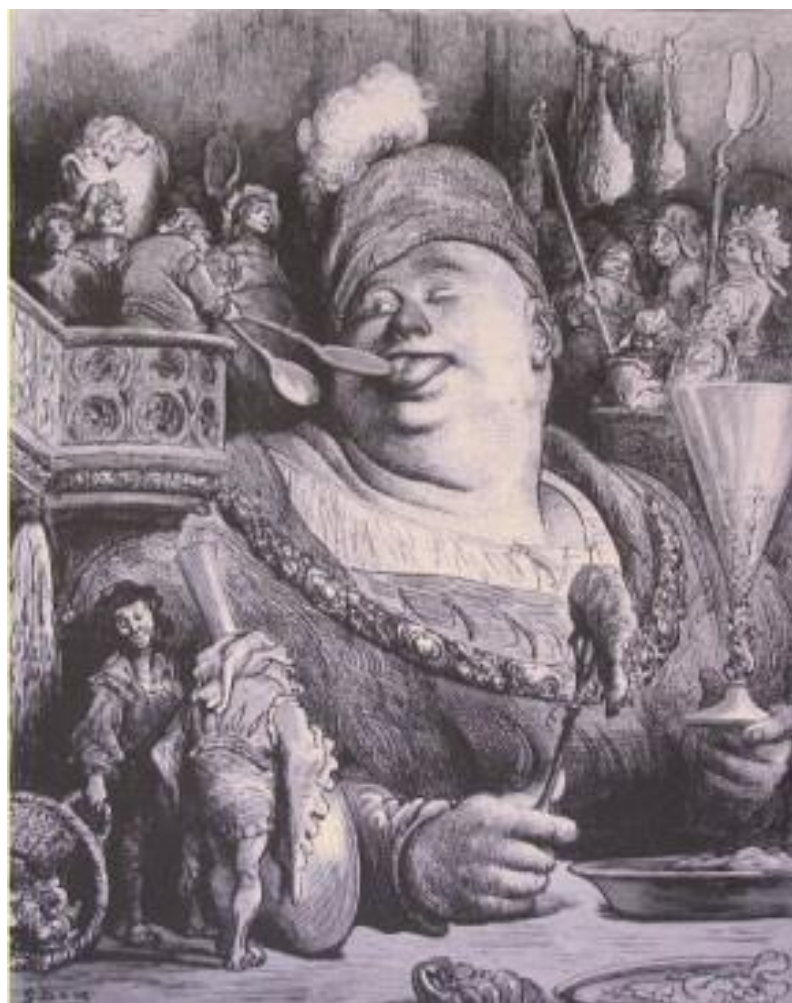


Figura 1 – Ilustração do capítulo XXI de *Gargantua*³⁸

Gustave Doré se tornou um dos principais ilustradores da história ao transpor em imagens alguns cânones da literatura, como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo; a Bíblia e, sobretudo com suas exímias ilustrações da obra de Rabelais, que, até então, jamais havia sido ‘recriada’ com tamanho sucesso e expressividade. Doré conseguiu captar e transmitir a essência do cômico grotesco de Rabelais. Várias reflexões em torno do grotesco se inspiraram no traço de Doré e em suas ilustrações que compõem *Gargantua*.

³⁸ *Gargantua e Pantagruel*, 2006, p. 101. Ilustração de Gustave Doré, 1873.

Ao analisarmos a ilustração de Doré que aqui reproduzimos, notamos o exagero e o hiperbolismo que desenvolve a linguagem do excesso. Sendo esses, segundo Bakhtin, “os sinais característicos marcantes do estilo grotesco”³⁹, que compõem uma imagem carregada visualmente por elementos que ultrapassam o natural. Não há dúvidas de que esse aspecto anormal e estranho é um dos elementos que vão construir a aparência cômica; do que se depreende a afirmação do teórico russo de que “sem o princípio cômico, o grotesco é impossível”⁴⁰. Dois aspectos peculiares aí revelam o exagero e o hiperbolismo: a figura do gigante, Gargantua, que se destaca na presença de oito seres humanos de tamanho normal e a abundância de alimentos (constata-se quatro pessoas segurando colheres na função de alimentar o gigante, além dele próprio que segura um garfo). O primeiro vai fundamentar aquilo que Bakhtin define como a estética do disforme; sendo a deformidade, pois, o aspecto fundamental do grotesco⁴¹. O segundo aspecto constitui aquilo que será o ‘fermento’ que ampliará a deformidade levando-a “ao nível do supérfluo e do excessivo”⁴², de modo a afastar-se do ideal estético corrente e aproximar-se do elemento corporal e material exagerado.

No que concerne a esse afastamento do ideal estético, aproximar-se-á as concepções de Bakhtin às ideias expostas por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*, no qual o autor alega que por meio de uma perspectiva mais ampla é possível perceber que “tudo na criação não é humanamente belo”⁴³ e que – renunciando às formas e as limitações impostas por regras estéticas e seus já mencionados ideais – “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco ao reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz”⁴⁴.

Quanto à representação do caráter corporal e material exagerados – que serão mais profundamente abordados no capítulo seguinte – vale ressaltar o papel dessa demasia (saturação) em fomentar o aspecto alegre e festivo que servem como estorvo para que as deformidades que compõem o objeto não suscitem medo. Pois, isso é fator principal para a composição da ambivalência grotesca: um elemento disforme e horrível, que, ao invés de inspirar terror e medo, manifesta o cômico e o bufo – “[...] o

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 265.

⁴⁰ Idem, Ibidem, p. 37.

⁴¹ Idem, Ibidem, p. 38.

⁴² Idem, Ibidem.

⁴³ Tradução nossa. No original : “tout dans la création n’est pas humainement beau”. HUGO, Victor. **Préface de « Cromwell »**. 1949, p. 25.

⁴⁴ Tradução nossa. No original : “le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière”. Idem, Ibidem.

grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível, do outro, o cômico e bufo”⁴⁵.

Anunciados os sinais característicos do grotesco e um de seus princípios fundamentais a partir de uma ilustração de Gustave Doré, interessa-nos pensar sobre a força motriz desse tipo especial do riso grotesco.

Justus Möser é apresentado por Bakhtin como sendo o primeiro a fazer uma apologia do grotesco – apesar de algumas limitações – e menciona o fato de o autor explicar o riso como uma necessidade de gozo e alegria da alma humana⁴⁶. Retoma-se então a questão da capacidade e da necessidade humana de rir. Porém, superando o paralelismo (homem x animal), e encaminhando-nos para outro ponto, as questões religiosas do cristianismo da Alta Idade Média, infere-se que, em contraposição a Deus, somente o homem ri.

Entretanto, ao contrário da visão humanista que – com base nas posições clássicas – via o riso como um “dom de Deus, unicamente ao homem concedido”⁴⁷, a postura cristã medieval considerava o riso como um modo do homem se afastar de Deus. O riso é demonizado pelos dogmas cristãos. Minois assim questiona a propósito do monoteísmo cristão: “Do que poderia rir um Ser todo-poderoso, perfeito, que se basta a si mesmo, sabe tudo, vê tudo e pode tudo?”⁴⁸ Não há nenhuma razão para Deus rir; pelo mesmo motivo que não haveria do que Adão e Eva rirem no paraíso, onde tudo era perfeito, harmonioso, imutável e pleno. No entanto, a partir do pecado original, o homem toma conhecimento do imperfeito, da desarmonia e do desequilíbrio. A partir de então terão do quê rir. A serpente (o próprio diabo) é responsabilizada pelo pecado e, conseqüentemente, pelo riso; e para o cristianismo, isso mostra que o riso está ligado ao imperfeito, ao corrupto e ao homem decadente, que não mais corresponde ao modelo idealizado. É o homem afastado de Deus.

Obviamente que não se pretende aqui atribuir a origem do riso, muito menos a do riso grotesco, a um relato bíblico que tem sua credibilidade sustentada por convicções religiosas. Além do quê, os desdobramentos do riso para o cristianismo não são relevantes para o andamento deste estudo. Todavia, tal relato nos serve como base, mesmo que metafórica, para exemplificar aquilo que Minois define como sendo a razão

⁴⁵ Tradução nossa. No original: “[...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d’une part, il crée le difforme et l’horrible, de l’autre le comique et le bouffon.” HUGO, Victor. Op. cit., p. 27.

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p.31.

⁴⁷ Idem, Ibidem, p. 59.

⁴⁸ MINOIS, Georges. Op. cit., p. 111.

básica do riso grotesco: “É esse hiato entre a existência e a essência [...], essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser”⁴⁹. A partir do momento em que perde sua inocência e que passa a enxergar sua impotência e suas imperfeições é que o homem poderá rir; como pertinentemente explica Minois, o fato de o homem ser um ente grotesco inserido em um universo também grotesco⁵⁰:

Agora, pode-se rir. Há de quê: rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrota, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre – um ser humano, bolas!, uma criatura decaída. O riso vai se insinuar por todas as imperfeições humanas.⁵¹

Dessa maneira, infere-se duas consequências fundamentais desse estado de imperfeição humana: a primeira – bastante explanada ao longo do primeiro capítulo, seria uma reação coercitiva (nem sempre com a acepção pejorativa do termo) e reparadora, que é o riso, e sua postura de correção perante o imperfeito. A segunda é concepção de grotesco, que também é inconcebível num paraíso perfeito, harmonioso e pleno; o riso atrelado ao grotesco será o resultado de “um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”⁵². Portanto, o grotesco está condicionado a um movimento cíclico e evolutivo, a uma ambivalência definida por Bakhtin como “os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose”⁵³; e nesse movimento só é possível a constatação de que “há de quê rir”.

Destarte, ao confrontar essas duas consequências, percebe-se que o riso no realismo grotesco transveste sua função retificadora, que passa então a se incumbir de rebaixar, degradar e regenerar – esse é procedimento grotesco para ‘corrigir’ o elemento carregado de imperfeições. O riso grotesco não apenas degrada. Não é composto somente de um impulso derrisório e agressivo que causa uma segregação (ser superior x ser inferior e imperfeito) entre quem ri e o objeto do riso; esse impulso, assim como a indiferença e a ausência de emoção – respectivamente, ambiente natural e aliada do riso, segundo Bergson, não são mais os confins do riso. No riso grotesco, eles integram o processo que desencadeará na regeneração, na apresentação de algo novo e reformulado. Bakhtin assim complementa:

⁴⁹ MINOIS, Georges. Op. cit., 112.

⁵⁰ Idem, Ibidem.

⁵¹ Idem, Ibidem.

⁵² BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 21.

⁵³ Idem, Ibidem, p. 22.

A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador:  ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente.⁵⁴

Partindo para uma acepção mais prática desse ‘procedimento’ do qual deriva o riso grotesco, é relevante destacar a maneira como é feito o rebaixamento do personagem ou do elemento grotesco a fim de suscitar sua conseqüente regeneração por meio do riso. Isso se d, basicamente mediante a destituição topográfica rigorosa que aproxima parte dos elementos do ‘baixo’ corporal, ou seja, o ventre e os órgãos genitais, que são ambivalentes em suas atribuições, essas sendo ligadas tanto  excreção, “ desagregação e ao despedaçamento corporal”⁵⁵, quanto “ao coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal”⁵⁶. São as imagens disformes, horríveis e monstruosas – em contraposição à perspectiva clássica de um corpo absoluto, imutável e perfeito – que aproximam essas partes dos elementos do ‘baixo’ corporal, rebaixando-as (destronando-as) e, simultaneamente, os tornando férteis (possibilitando assim a tomada de uma nova posição).

Desta forma, fica visível o aspecto regenerador do corpo grotesco. Assim reafirma sua natureza dinâmica e inacabada, desencadeando numa maneira cíclica de encarar o mundo, na qual o corpo grotesco estará sempre (re)criando, (re)construindo e ao mesmo tempo construindo um novo corpo. Ademais, como diz Bakhtin, “esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele”⁵⁷. Assim, torna-se perdurável o procedimento de rebaixamento, degradação e regeneração.

s determinadas partes do corpo grotesco são atribuídas funções essenciais na composição da totalidade da significação grotesca.

[...] o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo). Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o

⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 19.

⁵⁵ Idem, Ibidem, p. 22.

⁵⁶ Idem, Ibidem.

⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 277.

corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas.⁵⁸

Assim, depois de estabelecidos os elementos básicos de um corpo grotesco e explicado o funcionamento e a origem do riso grotesco – já que este possui um princípio cômico substancial, ficou constatada a complexidade do procedimento desse tipo específico de riso; evidenciando então seu propósito regenerador. Dada a importância do ventre, dos órgãos genitais e da boca para o corpo grotesco devido a sua particularidade de independência em relação ao corpo e, de modo consequente, seu poder de ultrajar os limites entre dois corpos, tal como um meio de permutação entre ambos; salienta-se o papel de dois elementos essenciais – e que estão diretamente interligados com esses elementos do “baixo” material e corporal – a alimentação e o escatologia, e é a alimentação, no seu aspecto mais grotesco, a glotonaria, que passaremos a investigar na obra *Gargantua*.

⁵⁸ MIKHAIL, Bakhtin. Op. cit., p. 277.

CAPÍTULO III

De como a alimentação funciona como princípio do riso grotesco e de como esse agente é representado em *Gargantua*

Destaca-se então neste estudo uma das características mais marcantes em todas as narrativas rabelaisianas e que é de suma importância na construção do riso grotesco em *Gargantua*, no caso, a alimentação. É inegável o ressaltado de tal aspecto no conjunto de uma obra, em que, quatro de seus cinco livros, logo no início de seus respectivos prólogos, prestam tributo aos bebedores – dentre outros adjetivos, como *goutteux* (gotosos) o que evoca o consumo excessivo de bebidas e comidas.

3.1 – A alimentação: um aspecto do grotesco Rabelaisiano

Deste modo, retoma-se o final do capítulo precedente, no qual ficaram definidos os órgãos fundamentais na caracterização do corpo grotesco: o ventre, o falo (genitália) e a boca. Pois, são eles, de certa forma, partes que podem se separar do restante do corpo e, portanto, responsáveis pelo contato e a permutação entre o corpo e o mundo. Assim sendo, o alimento e a bebida, esses pedaços do mundo que são absorvidos pelo corpo são, sem dúvidas, componentes fundamentais no contato entre o mundo e o indivíduo, como assinala Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. O encontro do homem com o mundo que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si.⁵⁹

Assim, há no ato de se alimentar um processo de conhecimento do mundo. No grotesco, o comer assume o sentido análogo ao de conhecer e aprender. De maneira que temos entre os capítulos três e sete de *Gargantua*— excetuando-se o quinto — a caracterização de três personagens fundamentalmente grotescos: Grandgousier,

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 245.

Gargamelle e, claro, Gargantua. Pois, além de serem gigantes e, consequentemente, terem sua aparência hiperbolizada ao nível do antinatural, constituindo a linguagem do excesso, sinal característico do grotesco, os três personagens são fundamentalmente apresentados como glutões.

O primeiro, antes de tudo, é grotesco em seu próprio nome, Grandgousier, que traduzido do francês antigo seria ao pé da letra “Goela Grande”, ou seja, o acesso desinibido e desobstruído para a entrada de comidas e bebidas (o conhecimento do mundo) no corpo. Ele é um ponto ininterrupto de ligação entre corpo e mundo. O que é consistentemente justificado em sua caracterização:

Grandgousier era um folgazão, gostando de beber à tripa forra e apreciando grandemente as comidas salgadas. Para esse fim, tinha ordinariamente boa provisão de pernis de Mogúncia e Baiona, línguas de boi defumadas, fartura de chouriços, e carne de boi salgada com mostarda; fartura de salsichas, não de Bolonha, pois temia os venenos da Itália, mas de Bigorre, de Longaulnay, da Brene e de Rouargue.⁶⁰

Gargamelle também tem seu nome atrelado à garganta e à glotonaria. E não apenas de um único modo, há pelo menos duas explicações possíveis para esclarecer essa particularidade de seu nome. Temos: o vocábulo *gargamella*, do provençal, que significa ‘garganta’ e; *gargate*, do francês antigo, que também significa ‘garganta’ e do qual pode-se retirar ‘garg’ – que forma a palavra garganta, ou palavras de significado similares em vários idiomas, como: *garganèlle*, no italiano, *gargate/garget*, no inglês antigo, e *garganta*, tanto no português quanto no espanhol – e unir esse radical à palavra francesa *gamelle* que pode ser traduzida por marmita ou lancheira, mas que também possui, em francês, uma acepção de recipiente de metal ou madeira no qual vários soldados ou marinheiros comiam juntos. Ou seja, o nome Gargamelle, de algum modo, está vinculado ao aspecto grotesco da glotonaria. Quanto ao personagem, sua figuração é discreta dentro da narrativa como um todo. Entretanto, no quarto capítulo, durante a

⁶⁰ RABELAIS, François. Op. cit., p. 34. No original, em francês moderno : “Grandgousier, qui était em son temps un fier luron, aimait boire sec aussi bien que n’importe quel homme qui fût alors au monde et mangeait volontiers salé. A cette fin, il avait d’ordinaire une bonne réserve de jambons de Mayence et de Bayonne, force langues de boeuf fumées, des andouilles en abondance, quand c’était la saison, du boeuf salé à la moutarde, une quantité de boutargues, une provision de saucisses, non pas de Bologne, car il redoutait le bouillon du Lombard, mais de Bigorre, de Longaulnay, de la Brenne et du Rouergue.” No francês antigo “Grandgousier estoit bom raillard em son temps, aymant à boyre net autant que homme qui pour lors fust au monde, et mangeoit volontiers salé. A ceste fin, avoit ordinairement bonne munition de jambons de Magence et de Baionne, force langues de beuf fumées, abondance de andouilles en la saison et beuf sallé à la moustarde, renfort de boutargues, provision de saulciesse, non de Bouloigne (car il craignoit ly boucon de Lombard), mais de Bigorre, de Lonquaulnay, de la Brene et de Rouargue.” RABELAIS, François. **Oeuvres complètes**. 1973, p. 46.

celebração da terça-feira gorda (*mardi-gras*), quando foram mortos trezentos e sessenta e sete mil e quatorze bois, a fim de salgar carne para a primavera e que havia uma grande quantidade de tripas provindas desses bois, que precisavam ser consumidas rapidamente, pois não havia como conservá-las; Gargamelle, contrariando as recomendações de Grandgousier, come “dezesseis tonéis, uma pipa e seis alqueires”⁶¹. Ela ingere hiperbolicamente um dos símbolos mais importantes do corpo grotesco: as tripas. Localizadas no ventre – “centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis” – as tripas, no contexto do *mardi-gras* retirado de *Gargantua*, representam o assassinato (abate) de animais, estando assim diretamente conectadas à morte. Todavia, como é visível na sequência da narrativa, exatamente no sexto capítulo, as tripas reaparecem explicitamente no episódio do nascimento de Gargantua; sendo a excessiva ingestão de tripas o motivo que provoca o amolecimento do intestino grosso de Gargamelle e, conseqüentemente, o parto feito pela orelha, devido ao uso de restrigente, que tornara sua pele excessivamente apertada a ponto de ser impossível o alargamento. Portanto, mesmo que com uma figuração bem modesta na narrativa, Gargamelle talvez protagonize um dos episódios mais grotescamente caracterizados: o nascimento de Gargantua.

Por último, o protagonista da história, que nasce em meio ao quadro grotesco sintetizado acima. Seu nome, semelhantemente ao do pai e da mãe, faz referência à garganta e à glotonaria, e foi escolhido depois que Grandgousier exclamou “Que garganta a tua!” [“Que grand tu as!” (*supple le goussier*)], após o filho gritar “Beber! Beber! Beber!” [“A boyre! À boyre! À boyre!”] de forma retumbante e escutada por toda a região. Diante das recomendações dos presentes de nomear a criança a partir das primeiras palavras do pai após seu nascimento, sugestão que agrada tanto Grandgousier quanto Gargamelle, que acolhem a ideia, fica assim definido o nome do protagonista como Gargantua, que desde o século XV já era sinônimo de *goinfre* na língua francesa, aludindo a uma pessoa de grande apetite (comilão).

As referências que os nomes dos personagens fazem à garganta, à goela não são à toa, visto que depois do ventre e do membro viril seria a boca o órgão mais importante do corpo grotesco, conforme assinalado por Bakhtin. Assim sendo, a garganta grande (do mesmo modo a palavra goela, “*gueule*”, em francês) faz alusão –

⁶¹ RABELAIS, François. Op. cit., p. 36. No original: em francês moderno “seize muids, deux baquets et six pots.” E no francês antigo “seze muiz, deux bussars et six tupins.” RABELAIS, François. *Oeuvres complètes*. 1973, p. 49.

por proximidade, ligação e mesmo por sua hiperbolização – à boca, sendo ela escancarada de modo a tornar perceptível a dimensão dessa garganta grande. Esses dois elementos (boca escancarada e garganta grande) representam conjuntamente, por meio do ato de comer, a ligação entre o mundo externo e o corpo grotesco. Esse processo de interação homem-mundo, que nutre e enriquece o corpo humano e o torna mais forte, permite a continuidade do ciclo grotesco de regeneração e criação. Evidenciando assim a dimensão incompleta do corpo grotesco, que necessita se aliar ao exterior mediante atos que, como definido por Bakhtin, “revela[m] sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites”⁶², como: coito, gravidez, parto e, acima de tudo, no que aqui é pertinente, o comer, o beber e o resultado lógico disso, a satisfação das necessidades naturais.

Muitas outras propriedades grotescas são atribuídas aos personagens, assim como a protagonização de vários episódios da mesma natureza que serão contínuos ao longo da narrativa, vivenciados principalmente por parte de Gargantua. No entanto, como foi explicado anteriormente, o que temos de mais evidente nos quatro capítulos é a ligação dos três personagens com um aspecto de vital importância na caracterização do corpo grotesco que é a glotonaria. Isto posto, de conhecimento desse traço comum na personalidade dos personagens, especialmente em Gargantua – o herói da narrativa – é cognoscível a criação de um contexto de banquete e de festim permeando a vida dos mesmos.

⁶² BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 23.

3.2 – O riso grotesco no banquete *Gargantuesco*

O banquete, servindo constantemente como cenário para a narrativa e configurando-se como habitat natural desses personagens glutões, ultrapassa a ação rotineira e individual de comer e beber; de modo que temos a representação da ingestão, da comilança e da bebedeira exageradas diretamente relacionadas às festas populares nas quais tais práticas eram cultuadas. Além disso, as conversações à mesa são diálogos destituídos de normas, seriedade e rigorosidade temática, particularidades das conversações à mesa presentes sobretudo no trigésimo-nono e no quadragésimo capítulo, que dão livre curso à frequente entrada de assuntos, que em razão de sua falta de seriedade, enriquece a cena com aspectos grotescos.

No capítulo intitulado “De como o monge foi festejado por Gargantua e dos belos propósitos que expôs enquanto ceava”, temos os diálogos que marcam o banquete que Grandgousier preparou, a fim de festejar o retorno de Gargantua. Eis uma síntese de algumas das conversações e de alguns acontecimentos do episódio: logo que os primeiros pratos são servidos, Grandgousier explica a Gargantua as razões da guerra travada entre ele e Picrochole. Partindo disso, conta o triunfo de Frei Jean na defesa da horta do convento e, em uma referência de fundo humanista, compara e exalta suas proezas acima das de Camilo, Cipião, Pompeu, César e Temístocles. Após tamanha exaltação de seus feitos, a presença do Frei é intimada para mais felicitações e celebrações. Logo de sua chegada, após os cumprimentos, Ginasta propõe que ele tire o hábito e o Frei faz um pequeno discurso defendendo o porquê permanecer com o hábito. Ginasta, então, fazendo uma pequena ligação com um trecho do discurso do Frei expõe a questão e explica o porquê de as raposas não comerem as carnes dos peitos de galinhas, frangos e capões e a razão dessas carnes não serem brancas. Partindo das explicações de Ginasta, o Frei faz conclusões à respeito da cabeça mal cozida do enfermeiro do convento e comenta sobre o fato de coxas de lebre que estão à mesa serem boas para os gotosos. Divagando, questiona porquê as coxas de uma donzela são sempre frescas. Gargantua se isenta da resposta, dizendo que tal problema não está presente em Aristóteles, nem em Alexandre, Afrodiseu e nem em Plutarco. O Frei explica as três razões possíveis para o lugar ser naturalmente fresco.

Por meio desta compilação já é possível notar o teor da conversa e a falta de linearidade dos assuntos tratados à mesa. Porém, é curioso constatar a que ponto isso se desenrola, chegando ao ápice – a grande fala de Frei Jean, que precede os fatos e

assuntos pontuados no parágrafo anterior, e que marcam as particularidades das conversações à mesa do banquete.

Crac, crac, crac! Como Deus é bom por nos dar este bom vinho. Confesso a Deus que, se eu existisse no tempo de Jesus Cristo, teria impedido que os judeus o prendessem no Jardim das Oliveiras. O diabo me leve se eu não tivesse cortado os jarretes dos senhores apóstolos que fugiram tão covardemente, depois de terem ceiado tão bem, e deixaram seu mestre em apuros. Odeio acima de tudo um homem que foge quando tem de brigar. Ah! Por que não sou rei da França por oitenta ou cem anos? Por Deus que eu iria dar uma lição aos fujões de Pávia. Pestes! Por que não morrer antes que deixar o seu bom príncipe em apuros? Não é melhor e mais honroso morrer virtuosamente batalhando, do que viver fugitivo vilmente? Não vamos comer mais aves este ano. Ah!, meu amigo, serve-me desta carne de porco. Diabo! Acabou-se o molho adocicado. *Germinavit radix Jesse* [A raiz de Jessé germinou]. Renego a minha vida, estou morrendo de sede. Este vinho não é dos piores. Que vinho bebeis em Paris? O diabo me leve se eu não tiver lá casa aberta a todos os passantes. Conheceis Frei Claude do alto Barrois? Oh! Que bom companheiro ele é. Mas que mosca o picou? Não faz nada senão estudar, há não sei quanto tempo. Eu, de minha parte, não estudo. Em nosso convento, não estudamos jamais, com medo de apanhar uma doença nos olhos. O nosso defunto abade costumava dizer que não há coisa mais monstruosa do que um frade sábio. Por Deus, senhor meu amigo, *magis magnos clerico non sunt magis magnos sapientes* [Os maiores clérigos não são os maiores sábios]. Nunca se viu tanta lebre como houve este ano. Não pude conseguir um açor nem um terço em lugar algum. O senhor de la Bellonnière me prometeu um falcão, mas me escreveu depois que ele ficou bobo. As perdizes já vamos comer de agora em diante. Não gosto de ficar parado. Se não corro, se não me mexo, não acho graça. É verdade que, saltando as sebes e os matinhos, o meu hábito costuma deixar os seus pelos. Arranjei um ótimo galgo. O diabo me leve se ele deixa escapar uma só lebre. Um laçao o levava para o senhor de Maulevrier; eu fiquei com ele; fiz mal?⁶³

⁶³ RABELAIS, François. Op. cit., p. 172. No original, em francês moderno : “Ting ! Ting ! Ting ! Que Dieu est bon de nous donner ce bon piot ! Je confesse Dieu, si j’avais vécu au temps de jésus-Christ, j’aurais bien empêché les Juifs de le prendre au jardin des Oliviers. Le diable m’abandonne si je n’eusse pas coupé les jarrets à Messieurs les Apôtres que s’enfuirent si lâchement après avoir bien soupé et laissèrent leur bon maître en difficulté. Je crains plus que le poison un homme qui s’enfuit quand il faut jouer du couteau. Ah ! Que ne suis-je roi de France pour quatre-vingts ou cent ans ! Pardieu ! Je raccourcirais comme des chiens les fuyards de Pavie ! La fièvre quarte les emporte ! Pourquoi ne mouraient-ils pas sur place plutôt que de laisser leur bon prince dans l’embarras ? N’est-il pas meilleur et plus honorable de mourir en combattant que de vivre en s’enfuyant basement ?... Nous ne mangerons guère d’oiseaux cette année... Ah ! Mon amis, passe-moi de ce cochon... Diantre ! Il n’y a plus de moût : *La souche de Jesse a poussé*. Je renie ma vie, je meurs de soif... Ce vin n’est pas de plus mauvais. Quel vin buviez-vous à Paris ? Je me donne au diable si, fut un temps, je n’y ai pas tenu plus de six mois table ouverte à tout venant... Connaissez-vous Frère Claude de Haulx-Barrois ? Oh ! Le brave compagnon que c’est ! Mais quelle mouche l’a piqué ? Il ne fait qu’étudier depuis je ne sais combien de temps. Pour ma part, je n’étudie pas. Dans notre abbaye, nous n’étudions jamais, de peur des oreillons. Feu notre abbé disait que c’est une chose monstrueuse que de voir un moine savant. Pardieu, monsieur mon ami, les plus grands clercs ne sont pas les plus sages. Vous n’avez jamais vu autant de lièvres que cette année. Je n’ai pu récupérer ni autour ni tiercelet nulle part. Monsieur de la Bellonnière m’avait promis un lanier, mais il m’a écrit il y a peu qu’il était devenu pantois. En cet an, les perdrix vont nous manger les oreilles. Je ne prends pas de plaisir à l’affût car j’y attrape du mal. Si je ne cours pas, si je ne m’affaire pas, je ne suis pas à mon aise. Il est vrai qu’en sautant le haies et le buisson, j’y laisse du poil de mon froc. J’ai récupéré un joli lévrier. Je me donne au diable si un lièvre lui échappe. Un laquais le menait à monsieur de Maulévrier ; je l’ai détroussé. Ai-je mal fait ?” Em francês antigo “Crac, crac crac... Que Dieu est bon, qui nous donne ce bon piot !... Jadvoue

O longo monólogo de Frei Jean reafirma o caráter difuso das conversações à mesa. O monge, partindo de um agradecimento ao vinho que bebe, divaga desordenadamente por vários assuntos; e o que é mais interessante notar é que tais assuntos geralmente são cortados por exclamações como “Oh!”, “Ah!”, “Pestes!” seguidas por questionamentos (quase sempre perguntas retóricas), que introduzem um novo tema, por vezes desconexo do assunto precedente, e que na maioria delas evocam uma conclusão frequentemente marcada por um tom reclamador e contestador.

Além disso, é importante assinalar que o alimento nunca é esquecido, mesmo que não seja o fio condutor dos assuntos abordados por Frei Jean. A presença do banquete jamais é negligenciada, sendo sempre lembrada por frases como: “Ah! Meu amigo, serve-me desta carne de porco”; “Este vinho não é dos piores”; “As perdizes já vamos comer de agora em diante.” A retomada constante dos componentes do banquete, em meio a gama difusa de assuntos discutidos, nos permite defini-lo como objetivo primeiro e grande razão daquele encontro. Contudo, é importante ressaltar que, mesmo que o comer e o beber sejam os componentes motores da confraternização (o banquete), eles ultrapassam de tal modo a ação rotineira de comer e beber, que ao vivenciar-se o episódio, ao longo de dois capítulos, o alimentar-se parece ter tornado uma ação secundária; tal fato se dá justamente devido ao banquete ser caracterizado por outras marcas grotescas, como o riso festivo e a linguagem do excesso (hiperbolização), que competem lado a lado com a ação primária de se alimentar.

Segundo Bakhtin, o riso festivo é, antes de mais nada, o riso carnavalesco. Logo, se distingue do riso individual, que se prende a fatos cômicos restritos; seu eco é

Dieu, si j'eusse esté au temps de Jesuchrist, j'eusse bien engardé que les Juifz ne l'eussent prins au jardin de Olivet. Ensemble le diable me faille si j'eusse failly de couper les jarretz à Messieurs les Apostres, qui fuyrent tant laschemen après qu'ilz eurent bien souppé, et laissèrent leur bon maistre au beoing ! Je hayz plus que poizon un homme qui fuyt quand il fault jouer de cousteaux. Hon, que je ne suis roy de France pour quatre vingtz ou cent ans ! Par Dieu, je vous metroys en chien courtault les fuyards de Pavye ! Leur fiebvre quartaine ! Pourquoy ne mouroient-ilz la plustost que laisser leur bon prince en ceste necessité ? N'est-il meilleur et plus honorable mourrir vertueusement bataillant que vivre fuyant villainement ?... nous ne mangerons guères d'oyson ceste année... Ha, mon amy, baille de ce cochon... Diavol ! Il n'y a plus de moust : *germinavit radiz Jesse*. Je renye ma vie, je meurs de soif... Ce vin n'est des pires. Quel vin beuviez-vous à Paris ? Je me donne au diable si je n'y tins plus de six moys pour un temps maison ouverte à tous venens !... Congnoissez-vous Frère Claude Haulx Barrois ? O le bon compaignon que c'est ! Mais quelle mousche l'a picqué ? Il ne faict rien que estudier depuis je ne sçay quand. Je n'estudie point, de ma part. En nostre abbaye nous ne estudions jamais, de peur de auripeaux. Nostre feu abbé disoit que c'est chose monstrueuse veoir un moyne sçavant. Par Dieu, Monsieur mon amy, magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes... Vous ne veistes oncques tant de lièvres comme il y en a ceste année. Je n'ay peu recouvrir ny aultour ny tiercelet de lieu du monde. Monsieur de la Bellonnière m'avoit promis un lanier, mais il m'escrivit n'a guères qu'il estoit devenu patays. Les perdrys nous mangeront les aureilles mesouan. Je ne prens point de plaisir à la tonnelle, car je y morfond. Si je ne cours, si je ne tracasse, je ne suis point à mon aize. Vray est que sautant le hayes et buisson, mon froc y laisse du poil. J'ai recouvert un gentil lévrier. Je donne au diable si luy eschappe lièvre. Un lacquays le menoit à Monsieur de Maulévrier, je le destroussay. Fais-je mal ?” RABELAIS, François. **Oeuvres complètes**. 1973, p. 159.

universal e, nas palavras de Bakhtin, “patrimônio do povo”. Portanto, é um riso que, por seu caráter geral e festivo, ultrapassa os limites do riso meramente derrisório; porém, não de modo a negá-los, mas a romper esses limites para ocasionar a potencialização dos efeitos do riso. Deste modo, o riso festivo abrange todas as coisas e pessoas (até mesmo as que riem), não apenas rebaixando e delimitando as fronteiras hierárquicas entre quem ri e o objeto do riso, mas, escarnecendo, degradando, rebaixando todo o universo que engloba esse carnaval; só assim sendo possível a renovação, recriação e visualização de uma nova perspectiva de mundo. Nesse mundo festivo tudo é cômico e “[...] é percebido e considerado no seu aspecto jocosos, no seu alegre relativismo”⁶⁴.

Assim, o riso festivo como característica que compõe o episódio do banquete também contribui para sujeitar os atos de comer e beber – objetivo primeiro da reunião – a uma função secundária; isso, pois, por meio de um ar meio comemorativo e alegre, que imprime um tom de liberdade e franqueza às conversações que ocorrem nesse ambiente, sobrepujando em certo nível o aspecto glutônico do mesmo. Tal liberdade é identificada na desordem com a qual Frei Jean desenvolve seus assuntos e na falta de importância dos diálogos no desenvolvimento da narrativa, configurando, assim, um momento de descontração. Isso fica evidente no início do quadragésimo-primeiro capítulo, no qual os personagens, somente depois de terminarem a ceia, discutem os seus negócios e tomam decisões sobre como irão proceder a respeito da guerra contra Picrocholo.

Sobre o fato de ninguém ficar isento de ser objeto de riso, é perceptível, ainda nesse cenário carnavalesco, que é o banquete, a maneira como Frei Jean – que até então, com seus discursos, segundo Eudemon, havia alegrado a todos [“Fico pensativo, ao ver a honestidade deste monge. Pois ele nos alegrou, nós todos.”⁶⁵] – passa a ser um dos objetos cômicos do episódio, através da ridicularização de sua imagem, o que se atesta por intermédio de comentários como o de Gargantua a respeito dos monges:

“A razão peremptória é porque eles comem a merda do mundo, quer dizer os pecados e, como papa-merdas, são rejeitados para as suas retretes, que são os seus conventos e abadias, separados de toda a conversação polida como são as retretes de uma casa. Mas se entendeis porque um macaco em uma família é sempre ridicularizado

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 10.

⁶⁵ RABELAIS, François. Op. cit., p. 174. No original, em francês moderno : “Je deviens tout pensif en considérant la valeur de ce moine, car il réjouit le cœur de tous ceux qui sont ici.” Em francês antigo “Je entre en grande resverie, considérant l’honnesteté de ce moyne, car il nous esbaudist icy tous.” RABELAIS, François. **Oeuvres complètes**. 1973, p.160.

e maltratado, compreendereis porque os monges são sempre repelidos, pelos velhos e pelos moços.”⁶⁶

Muitos exemplos presentes, sobretudo nos capítulos 39 e 40 mostram como Frei Jean não é apenas um personagem que alegria o ambiente e faz todos rirem com seus discursos. Também funciona como gatilho desencadeador do riso ao ser utilizado por outros personagens da trama em seus próprios discursos. Vale também destacar que o caráter festivo permite aos personagens falar coisas como “comem a merda do mundo” e “papa-merda” em meio a um ambiente no qual todos se alimentam, afetando e agindo sobre a cena de banquete, por conseguinte, secundarizando as ações de comer e beber.

A linguagem do excesso (ou o hiperbolismo), um dos sinais característicos marcantes do estilo grotesco, também funciona como agente que ofusca o protagonismo do comer e do beber do banquete. É ironicamente através da hiperbolização dos alimentos que ocorre essa contribuição, que cria o cenário grotesco e consequentemente festivo, circundando e saturando de modo positivamente cômico o banquete.

Ao final do trigésimo-sétimo capítulo, temos um longo parágrafo descritivo enumerando os alimentos preparados para o banquete que festeja o retorno de Gargantua: “[...] preparou-se a ceia; e de acréscimo foram assados dezesseis bois, três novilhas, trinta e dois vitelos, sessenta e três cabritos, noventa e cinco carneiros, trezentos leitõezinhos [...] mil e cem perdizes”⁶⁷. Esse número exagerado evidencia o fato de não se tratar de uma simples refeição. Não haveria a necessidade de tantos animais abatidos e em tamanha variedade para um simples jantar. Dessa maneira, o absurdo das quantidades caracteriza a festa, o excesso do comer e beber fora da rotina individual, haja vista que tamanha fartura é somente justificada e necessária diante de

⁶⁶ RABELAIS, François. Op. cit., 174. No original: em francês moderno “La raison indiscutable de cet état de choses, c’est qu’ils mangent la merde du monde, c’est-à-dire les péchés, et qu’en tant que mange-merde on les rejette dans leurs latrine, à savoir leurs couvents e leurs abbayes, écartés de la vie publique comme les latrines sont écartées de la maison. Et si vous comprenez pourquoi, dans un cercle de famille, un singe est toujours ridiculisé et harcelé, vous comprendrez pourquoi les moines sont fuis de tous, vieux et jeunes.” E em francês antigo “La raison péremptoire est parce qu’ilz mangent la merde du monde, c’est à dire les péchez, et comme machemerdes l’on les rejette en leurs retraictz, ce sont leurs conventz et abbayes, séparez de conversation politicque comme sont les retraictz d’une maison. Mais, si entendez pourquoy un cinge en une famille est tousjours mocqué et herselé, vous entendrez pourquoy les moynes sont de tous refuys, et des vieux et des jeunes.” RABELAIS, François. **Oeuvres complètes**. 1973, p. 161.

⁶⁷ Idem, Ibidem, p. 166. No original: em francês moderno “[...] on prépara le souper et en plus on fit rôtir seize boeufs, trois génisses, trente-deux veaux, soixante-trois chevreux de l’été, quatre-vingt-quinze moutons, trois cents cochons [...] deux cent vingt perdrix.” E em francês antigo “[...] on apresta le soupper, et de surcroist feurent roustiz : seze beufz, troys génisses, trente et deux veaux, soixante et troys chevreux moissoniers, quatre vingt quinze moutons, troys cens gourretz [...] mille sept cens hutaudeaux.” RABELAIS, François. **Oeuvres complètes**. 1973, p. 154.

um elevado número de convidados. Além disso, a quantia surreal de alimentos cria mais um dos aspectos cômicos do episódio. Pois, novecentos carneiros já é por si só um número absurdo; porém novecentos e cinco carneiros, assim como sessenta e três cabritos são números quebrados que potencializam a atenção e o choque causado pela absurdidade. São valores que causam certo estranhamento e desconforto, ocasionando, conseqüentemente, mais um efeito cômico.

O hiperbolismo do episódio de banquete encontrado em *Gargantua* é dado principalmente por meio do exagero e da abundância extrema de alimentos; desta forma, como dito por Paul Gautier, o autor “é certamente livre de exagerar sem vergonha de inventar deformidades”⁶⁸, pois “a mera deformação ou extravagância dos traços é no que consiste o grotesco”⁶⁹. É principalmente mediante o uso da linguagem do excesso, peculiar ao riso grotesco, que criar-se-á o ambiente festivo; sendo, portanto, as comemorações e as conversas peculiares ao ambiente festivo um dos pontos a partir dos quais a cena toma desenvolvimento.

A festividade e suas conseqüências práticas, ao mesmo tempo em que entram em disputa com a alimentação (o comer e o beber, que deram origem ao episódio) pelo papel de função principal; também contribuem para que o episódio seja obrigatoriamente deformador e extravagante nas descrições dos alimentos, fomentando assim a glotonaria - ação fundamental do corpo grotesco que vive um ciclo de rebaixamento e regeneração.

Entretanto, tal disputa de características grotescas termina criando um universo ricamente carnavalizado e grotesco, que acaba por camuflar um pouco a importância primordial do comer e do beber no cenário grotesco do banquete. Pois, por vezes a glotonaria pode sair do foco do leitor, no momento em que passa a existir simultaneamente com vários corpos e imagens grotescas, além de acobertar uma sobrecarga de informações ocasionada pela presença de tantos diálogos e discursos compostos de divagações aleatórias de assuntos.

O banquete é, portanto, uma cena com infinitas possibilidades de caracterização grotesca, que na representação literária rabelaisiana pode parecer negligenciado em sua função primária e fundamentalmente grotesca: o alimentar-se propriamente dito. O recurso utilizado por Rabelais para justificar as ações efetivas da

⁶⁸ Tradução nossa. No original : “Il est libre par suite d’exagérer sans bergogne, d’inventer des difformités.” GAUTIER, Paul. Rire et La caricature (Le). 1911, p. 09.

⁶⁹ Tradução nossa. No original: “La seule déformation ou extravagance des lignes est si bien ce en quoi consiste le grotesque.” Idem, Ibidem, p. 18.

glotonaria em *Gargantua* é lançar pistas que lembrem ao longo de todo o episódio de que ali se desenvolve um banquete.

Considerações Finais

A partir de breve análise sobre o fenômeno do riso, desde sua essência e funcionamento, até um recorte histórico e tipológico de seu gênero (o grotesco), que permitiu investigar na obra *Gargantua*, de François Rabelais, o aspecto da glotonaria, tendo como foco o episódio do banquete em homenagem ao retorno de Gargantua, chega-se a algumas profícuas conclusões.

Primeiramente, ficou entendido que o riso é uma reação fisiológica condicionada à interpretação da mensagem cômica por parte do receptor. De modo que, onde há riso, há uma figura que suscita o cômico, que pode ser vivido somente pelo homem. Assim como também se percebe que nesse fundo cômico está presente um aspecto ambivalente que torna esse elemento estranho e não natural, cuja particularidade anormal é a causa do riso.

Ao constataremos sob quais circunstâncias e com qual intensidade o riso se desenvolveu na transição entre a Idade Média e o Renascimento, vislumbraram-se motivações possíveis para que o riso grotesco se tornasse uma ferramenta fundamental na construção da obra de François Rabelais. Entendeu-se também como o período gerou uma forma particular de apreender o grotesco, que se constituiria enquanto categoria estética alguns séculos depois. Donde concluímos que o espírito renascentista, sobretudo com o apoio do humanismo, foi fundamental para a explosão desse riso (ou a gargalhada ensurdecadora, como denominado por Minois) carnavalesco, alegre e ambivalente que ultrapassa as características meramente derrisórias e denegridoras do riso e, portanto, reconstrói e apresenta novas perspectivas.

Com base nas definições prévias de riso e, especialmente, do riso grotesco, identificou-se e foi possível compreender a glotonaria como característica do riso grotesco e ainda de como esse elemento possui presença fundamental na caracterização do protagonista da narrativa rabelaisiana, Gargantua, bem como de seus pais, Grandgousier e Gargamelle. Assim, o banquete servido por Grandgousier, marcado por uma série de elementos essencialmente grotescos, sintetiza a essência da representação do riso grotesco rabelaisiano. Constatamos que a glotonaria (aspecto grotesco motor do banquete) acaba por ter sua representação propriamente dita um pouco ofuscada em meio ao grande festim que se desenrola, mas que permite o destaque do grotesco

rabalaisiano no seio do próprio discurso, da linguagem, surpreendendo, chocando e fazendo rir o leitor.

Bibliografia:

De Rabelais:

RABELAIS, François. **Gargantua e Pantagruel**. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

_____. **Œuvres complètes**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Filosofia:

JEAUNEAU, Édouard. **História breve da filosofia medieval**. Tradução de Miguel Freitas da Costa. Lisboa: Editorial Verbo, 1968.

Teorias do riso e do cômico:

BERGSON, Henri. **Rire: Essai sur la signification du comique (le)**. 26 ed., Paris : Alcan, 1927.

GAUTIER, Paul. **Le Rire et la caricature**. Paris : Hachette, 1911.

KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. 6 ed. New York : The Macmillan Company, 1967.

História:

CARVALHO, Ronald de. **Rabelais et le rire de la Renaissance**. Paris : Hazan, 1932.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LINS, Ivan. **Erasmus, a Renascença e o humanismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

Sobre o grotesco, o riso e Rabelais

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateshi Vieira. 6 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HUGO, Victor. **Préface de Cromwell: suivie d'extraits d'autres préfaces dramatiques**. Paris : Larousse, 1949.

Outras referências literárias:

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres**. Bruges : Gallimard, 1951.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **O Adolescente : um romance**. Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.